

Novas tecnologias cênicas e fenômenos de interatividade com o espectador contemporâneo

*OLIVEIRA, Aline Mendes de/ Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil -
alineandrade@yahoo.com.br*

Tipo de trabalho: ponencia

» *Palavras chaves: Teatro; Dramaturgia; Montagem; Imagem Cênica, Percepção; Espectador.*

› **Resumo**

O objetivo fundamental do presente trabalho é contribuir para análise da encenação contemporânea, ampliando a reflexão sobre a ideia de narratividade cênica, considerando as revoluções que aconteceram na arte no século XX e que imbricaram novos elementos e valores significantes à cena; como propuseram, nesse âmbito, novas interações com o espectador, de modo a estimular a experiência estética, cognitiva e sensorial desse. Nesta perspectiva, escolhemos aprofundar as ideias fundamentais sobre a noção de imagem cênica, e seu valor histórico e semiológico, incluindo sua relação com as novas tecnologias e com os pilares da comunicação cênica, a saber: o corpo (actante), o tempo e o espaço. A ideia é refletir também sobre a articulação narrativa da imagem como resultante de um processo de edição e montagem, como concebido originalmente no cinema e um possível diálogo conceitual com a imagem no teatro, observando seu caráter poético e sua relação com luz, sombra e a articulação dos elementos próprios da encenação. Observando o caráter plástico da imagem e considerando as características próprias do cinema e do teatro, refletiremos sobre a noção de representação no teatro e no cinema e suas imagens em mutação.

› **Presentación**

A partir de algumas reflexões históricas e cronológicas, iniciarei tentando pontuar algumas referências conceituais que serão premissas para esse texto. A ideia é propor um recorte reflexivo, em que questões estéticas do teatro e do cinema, relativas aos novos modos de fruição estética na contemporaneidade possam ser analisadas e relacionadas, pontuando elementos que estão presentes no teatro contemporâneo,

hibridizam-se com outros suportes artísticos e se relacionam diretamente com a produção estética do teatro e das artes na atualidade e como isso se conclui na experiência estética do espectador.

Gostaria de seguir refletindo sobre o próprio papel da encenação e suas relações estéticas como observadas o início do século XX. Percebemos que a própria ideia de encenação se coloca com clareza neste período quando os emergentes encenadores começam a problematizar a cena e inclusive o seu papel como criador para o espetáculo: André Antoine, reconhecido normalmente como o primeiro encenador, tem este mérito não tanto por suas experiências criativas, embora ele tenha auxiliado a esgotar uma tradição ao explorar a linguagem naturalista, mas sobretudo, por ser o primeiro a pensar em questões teóricas sobre a encenação; pensar aquele que organiza a cena como mais do que uma função técnica, mas como um criador que “assina” o espetáculo. A unidade de linguagem do espetáculo é, portanto, o primeiro passo para que possamos falar de uma narrativa e linguagem cênicas, de uma especificidade no campo da criação teatral que repousa sobre os elementos intrínsecos que compõe o espetáculo, atribuindo a este uma dimensão de experiência estética independente da natureza individual dos elementos que a compõem. Buscamos portanto, construir um arcabouço teórico sobre as relações da imagem no teatro em uma dimensão narrativa específica, a saber, o teatro predominantemente pautado pela presença das imagens e da hibridez dos elementos que a compõem, como foco de comunicação e criação artísticas. Também pretendemos relacionar, a partir de questões exemplares da teoria do cinema e seus primórdios, confluências que nos auxiliem a pensar a função da imagem em ambas as artes, entendendo que o cinema, por apresentar determinados mecanismos de composição próprios, poderá ser valioso como contraponto para refletir sobre o funcionamento da imagem cênica. Isto se aplica, no início do século XX, sobretudo ao naturalismo, como consequência de uma divulgação quase simultânea de teorias, pesquisas e práticas. O mesmo ocorre depois com a corrente simbolista. Elementos que a caracterizam, como: a exploração dos recursos da teatralidade e a recusa dos elementos ilusionistas afirmam-se através da determinação de encenadores como Appia, Craig, Behrens, Max Reinhardt e Meyerhold. Um desejo de ruptura e mudança se delineia nesta perspectiva, através de um pensamento intelectual nascente aliado a possibilidades e propostas técnicas que levavam a novas resoluções estéticas concretas, que buscavam diretamente a superação de fórmulas anteriores do passado. Em relação às novas possibilidades técnicas, a iluminação elétrica se impõe como elemento revolucionário da estética, convertendo-se em novo pólo de pesquisas e experimentações para a teoria do espetáculo, introduzindo elementos como a fluidez, pedra de toque de oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e a irisação, dentre outras características. Portanto, o teatro se liberta definitivamente de todas as limitações estéticas tradicionais anteriores, e inaugura novas possibilidades estéticas que irão culminar em todas as revoluções e debates do teatro no século XX. Há uma discussão fundamental que coloca em oposição, sob diversos planos, o naturalismo, como representação figurativa do real, e o simbolismo, como representação de um irrealismo

fundamentado na exploração dos elementos da teatralidade. Portanto, podemos refletir a partir das observações acima, que o lugar da teatralidade, em sentido conceitual, repousa não sobre o objeto em si, ou sobre o sentido ficcional, mas sobre o olhar, o ponto de vista de escolhas da produção de sentido, tanto na via do artista cria quanto do espectador que a recebe. Podemos continuar a partir do pensamento de P. Pavis sobre o tema; ao falar da origem da teatralidade ele pontua a própria origem do termo teatro, o theatron:

A origem da palavra grega teatro, o theatron, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação (PAVIS, 2008, p. 372).

Portanto, é a partir da relação da construção do olhar, do ponto de vista que se pode entender a noção de teatralidade. Pavis também nos fala de um sentido para a teatralidade referente ao uso das ferramentas cênicas; referente ao uso máximo dos elementos técnicos da prática cênica, substituindo inclusive, o discurso das personagens. Para Pavis, existe uma tensão entre ator e texto, entre o significado conferido a este último pela leitura e os elementos extra-verbais que surgem a partir de sua encenação. A utilização de elementos técnicos e das ferramentas cênicas valoriza, portanto, a reciprocidade comunicativa entre texto e cena, sublinhando a relação entre a teatralidade e a fala. (PAVIS, 2008, p. 373). Podemos, então refletir que esta relação tensionada e dialética da encenação e seus elementos textuais implicam diretamente numa relação de caráter híbrido ao confrontar seus elementos. A encenação teatral, por mais que busque uma associação harmônica entre seus elementos, no sentido de conferir a estes um discurso unificador, uma visão de mundo, em seu processo criativo está implícita sua construção e comunicação através de materiais e informações não-contínuas ou desarmônicas. Texto, corpo, voz, fala, cenário, espaço, tempo, são matérias de diferentes características; o discurso que deles emergem é dinâmico, multifacetado, plural no sentido de informações que são emitidas em variados planos de comunicação. Neste caso, a imagem cênica surge como fruto desta pluralidade de discursos e informações, e a presença da teatralidade, antes de se caracterizar como um elemento unificador, garante a tensão necessária para a dinâmica comunicativa da obra.

A partir do que vimos anteriormente, sobre as novas relações estéticas a partir da primeira metade do século XX, o teatro viu também uma nova perspectiva de comunicação se delinear através do corpo (como signo fundamental do teatro) e toda a concretude, presença substanciada e materialidade que ele começa a representar. Para além de uma significação gestual cotidiana ou codificada, a forma e a presença ampliam seu significado estético e político para uma dimensão antes não imaginada. Se pensarmos como evoluiu esta perspectiva de uma corporalidade amplificada e contundente desde influências da body-art

nos anos 1960-70, passando pelas diversas experiências performáticas e políticas de performers individuais como Marina Abramovic e Joseph Beuys, até a contemporaneidade, vemos que este corpo busca uma maneira de romper os limites da significação formal, onde sua imagem só ganha sentido se estiver imbuída de um complexo de informações cruzadas, desde a tridimensionalidade da sua forma até a possibilidade de interagir com os sentidos globais do espectador. Portanto, a contemporaneidade busca novas formas de comunicação que traduzam seu imaginário (não só das artes, mas das formas de linguagem humana de modo geral) que seja intermediada pela imagem contemporânea produzida a partir do real e sua fricção provocada pela produção estético-visual das novas tecnologias. Neste processo, a arte se reinventa, o artista torna-se a “antena parabólica” do seu tempo, e mais do que problematizar, ele “sintomatiza” sua época, trazendo estas indagações para seu contexto pessoal, físico, direto, não mais a representação do objeto em foco, mas torna-se o objeto, o problema, o dado concreto, diretamente vinculado ao plano da realidade.

Indo por outro lado, e seguindo a partir daqui o pensamento Deleuziano, podemos observar que a noção de imagem-movimento, que ele nos traz dos estudos cinematográficos, compreende bem a mecânica da ilusão cinematográfica e há uma diferença em relação ao fenômeno da percepção natural no sujeito. Conforme seu comentário a Bergson, Deleuze aponta que na percepção natural há a correção da ilusão antes da própria percepção pelas condições que a tornam possível no sujeito (DELEUZE 1983, p.7). O cinema oferece um corte imediato da imagem em movimento, um corte móvel, que corrige a reprodução da ilusão cinematográfica ao mesmo tempo em que a imagem aparece, para um espectador fora de condições. Portanto, pensando nessa diferença entre a natureza do movimento entre a realidade (através da sua percepção natural) e da ilusão cinematográfica, cujo movimento se constrói através do cortes móveis e planos temporais, nos atrevemos a traçar um paralelo entre o fenômeno da representação e do movimento teatral e cinematográfico; no cinema, o próprio fenômeno fílmico, pelos seus equipamentos de produção e reprodução cria uma mecânica que permite a manutenção da ilusão cinematográfica (o movimento falso, conforme Bergson); no teatro, é o próprio espectador que realiza a correção da ilusão cênica utilizando seu aparato perceptivo para realizar a seleção das imagens. Poderíamos argumentar que no teatro ilusionista de palco italiano, o fenômeno de percepção se encontraria situado num espaço fixo, o que condicionaria, de certa forma, a percepção a um plano fixo, como Deleuze denomina, um corte imóvel + tempo abstrato, segundo a fórmula bergsoniana. Mas se pensarmos na mobilidade moderna dos cenários e mais contemporaneamente, do próprio espaço cênico, podemos refletir que a imagem móvel também é possível através do aparato cênico. Com a característica já inferida, de que a multiplicidade de eventos não permite ao espectador uma condução através do corte do plano, como no cinema, mais dos vários planos onde ele é obrigado a realizar as escolhas, e filtrar através do seu aparelho cognitivo, qual plano ele realmente deseja seguir. E ainda, devido às múltiplas características do aparelho cognitivo

humano (paladar, olfato, visão, tato, audição) a relação que o sujeito estabelece com a obra cênica ultrapassa o sentido visual da imagem. Podemos inferir que o cinema nos empresta a noção de mobilidade dos planos e do corte para pensarmos na cena a ideia de mobilidade cênica. Queremos refletir ainda sobre a possibilidade narrativa da mobilidade deste signo. Nesse sentido é que a noção de corte (e no plano da cena isto se dá através do olhar do diretor, das escolhas que este realiza) imprime um foco na no aparato cênico como fomentadora da narrativa, não apenas visual ou textual, mas uma narrativa onde todos os elementos cênicos se prestam a construir múltiplos cortes e planos visuais, e o movimento cênico se configura através de escolhas do espectador, enquanto receptor da obra, e do encenador, como unificador dos planos da narrativa cênica. A montagem, enquanto instância articulatória de significantes, antecede o próprio cinema, advém de outros universos como a literatura, a pintura, o teatro e a fotografia. A arte é construção, e não uma mera imitação da natureza, e todo pensamento, na sua origem, é montagem (AUGUSTO, 2004, p. 53). Se pensarmos então nesta relação entre os planos e a montagem, e ampliando esta reflexão sobre o cinema para as outras artes, podemos considerar que na origem do pensamento sobre a articulação e construção da obra de arte está esta noção de corte e encadeamento de elementos distintos, reportando à escolha entre estes elementos, configurando uma estrutura artificial, cujo foco da relação estabelecida com o espectador/observador é conduzido por um olhar externo, daquele que constrói, unifica e/ou harmoniza a obra. Mas, nos vários campos da atividade artística esta unificação da obra pode se dar em níveis diferentes dependendo da escolha e da intenção do próprio artista que elabora a obra. No caso do cinema, a existência de um extracampo - a indicação da existência de elementos que se situam além daquilo que pode ser visto no plano e o jogo que o cineasta estabelece com este pode definir o rumo da linguagem como mais aberto (a existência de planos que não estão presentes na tela, mas podem conduzir a uma duração imanente ao todo do mundo e do universo externo) ou mais fechado, (no sentido de que a articulação entre os planos exigem um esforço para relacionar-se entre si e construir o sentido da obra, aprisionando em si o máximo de elementos significantes), Podemos refletir com Deleuze sobre os elementos do plano como situados dentro de um quadro:

E de uma outra maneira os quadros de Alfred Hitchcock não se contentam em neutralizar as imediações, em levar tão longe quanto possível o sistema fechado e em aprisionar na imagem o máximo de componentes; ao mesmo tempo farão da imagem uma imagem mental, aberta (como veremos) para um jogo de relações puramente pensadas, que tecem um todo (DELEUZE, apud AUGUSTO, 2004, p. 43).

Maria de Fátima Augusto analisa que neste sentido existe um agenciamento entre os elementos que compõem o plano e o resultado disso é o enquadramento do conjunto:

(...) É a montagem que cria o espaço (...) compreendemos como o plano cinematográfico é o lugar onde surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no devir. (...) O plano comporta o tempo. E o modelo do todo, da totalidade em movimento supõe que haja relações entre imagens, na própria imagem, entre a imagem e o todo (AUGUSTO, 2004, p. 41).

Observamos que todos estes elementos identificados no plano cinematográfico dependem de fatores comuns: a unidade perspectiva, projetiva e temporal, por um lado, que possibilitam ao espectador a percepção de um espaço sintético e único ou o desenquadramento que rompe com justificações narrativas tradicionais. Em ambos os casos, entretanto, devemos perceber que a articulação do espaço é feito de espaços fragmentários que podem não ter nenhuma relação entre si e que as imagens, para além do sentido narrativo visível, tem uma legibilidade própria e independente. Obviamente, não podemos estabelecer uma comparação sobre a natureza e função da imagem no teatro e no cinema sem cair no risco de cair em reduções conceituais traiçoeiras; as características que definem o plano cinematográfico e sua dinâmica, como se observou até agora, possuem complexidade e elementos próprios. A imagem repousa sobre um suporte definido e o plano, com mobilidade específica, presta-se as diversas formas de narrativa que os meios de reprodução cinematográficos podem contemplar. Conforme Patrice Pavis, discorrendo sobre a possibilidade de uma possível montagem teatral, observa-se o seguinte:

A priori, tal operação (a montagem tal como no cinema) parece dificilmente realizável em cima do palco. Este se afigura pouco apto a transformar-se tão eficientemente quanto no cinema. Mas a montagem no teatro não é servilmente submissa ao modelo do cinema. É antes uma técnica épica de narração que encontra seus precursores em DOS PASSOS, DÖBLIN ou JOYCE: ela é vista em BRECHT e, sobretudo, em EINSENSTEIN e sua “montagem de atrações” (1929). Jogando com o duplo sentido da palavra, a montagem de atrações é aquela das formas espetaculares populares (circo, music-hall, feira ou Balagan) e, depois, das livres associações entre motivos visuais (ou montagem intelectual), pelo “choque, pelo conflito de dois fragmentos opondo-se um ao outro” (EINSENSTEIN, apud PAVIS, 2008, p. 249).

Portanto, Pavis nos indica que o teatro também se vale de métodos associativos e de algum modo, arbitrários, em que a noção de choque e conflito pode fazer parte do processo de construção artística para o espectador. Pavis também reflete sobre esta premissa em relação à construção da própria dramaturgia:

Em vez de apresentar uma ação unificada e constante, uma “obra natural, orgânica, construída como um corpo que se desenvolve” (BRECHT), a fábula é quebrada em unidades autônomas. Ao recusar a tensão dramática e a integração de todo ato a um projeto global, o dramaturgo não aproveita o impulso de cada cena para “lançar” a intriga e cimentar a ficção. O corte e o contraste passam a ser os princípios estruturais fundamentais. Os diversos tipos de montagem se caracterizam pela descontinuidade, pelo ritmo sincopado, pelo entrechoque, pelos distanciamentos ou pela fragmentação. (PAVIS, 2008, p. 249).

Pavis deixa claro que a montagem dramaturgica tem a função de atuar como uma “decupagem significativa”; ela organiza materiais existentes no sentido de imprimir movimento e uma direção à ação e se diferencia da colagem, que incorpora entrechoques e provoca apenas sentidos pontuais. Para ele, como a colagem (que se define a partir de uma reação nas artes plásticas contra a utilização de um único material com a intenção de buscar uma construção estética harmônica) abre os significantes da obra, através do jogo entre eles, com base em sua materialidade, ela impossibilita a descoberta de uma ordem ou lógica. Para Pavis, no caso da montagem, esta “oporá seqüências moldadas no mesmo tecido e sua organização contrastada será significativa”. (PAVIS, 2008, p. 51). Então, podemos refletir que a montagem para o teatro possui um sentido articulador, mas ao mesmo tempo, apresenta elementos e estruturas comuns à montagem no cinema; atua por meio de contrastes, repetições e busca relacionar elementos internos da própria cena numa seqüência legível para o espectador. Porém, a partir do que vimos anteriormente sobre a montagem cinematográfica e refletindo sobre a evolução do teatro no século XX, podemos também arriscar que dependendo do olhar do diretor (tanto no teatro como no cinema) elementos além da cena (no caso do cinema, a noção de extracampo; no teatro, a utilização da colagem, inserindo materiais e textos estranhos à estrutura original e a própria meta-linguagem cênica) podemos inferir que a natureza articuladora dos elementos narrativos pode ser mais ou menos inter-relacionada dentro da obra, através da montagem, e assim incorporando em maior ou menor grau elementos externos ou de entrechoque, de ruptura e de conflito, possibilitando uma obra mais ou menos aberta à leitura do espectador. Portanto, pensamos que através do século XX e início do XXI, a montagem foi testada como ferramenta criativa exaustivamente, tanto no teatro como no cinema.

Bibliografia

Augusto, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.